

PRZEGLĄD MUZYCZNY

DWUTYGODNIK

ROK I. Poznań, dnia 20 maja 1925. NR. 10.

X. Hieronim Feicht C. M.

BARTŁOMIEJ PĘKIEL.

I. Zarys biografji.

Do życiorysu Bartłomieja Pękiela nie znalazłem zbyt wielu szczegółów mimo skrzętnych poszukiwań w archiwach i bibliotekach warszawskich i krakowskich. Nie znamy dotąd daty i miejsca jego urodzenia, gdyż nazwisko jego, już jako wicekapelmistrza kapeli królewskiej w Warszawie pojawia się wogóle poraz pierwszy w dokumencie z 9. I. 1641 r., zawartym w „Aktach metryki koronej“, przyczem zarówno w tym dokumencie, jak i we wszystkich późniejszych wzmiankach o Pękielu brak wiadomości co do jego wieku. Na podstawie wspomnianego dokumentu przekonujemy się, że Pękiel został powołany do kapeli dopiero za Władysława IV., a więc po roku 1632., może w r. 1633 przy ostatecznem organizowaniu trupy operowej. Od Władysława IV. również otrzymał posiadłość swą w Ujazdowie.

Z „Gościńca“ Adama Jarzębskiego (r. 1643.) wiedzieliśmy, że Pękiel był z zawodu organistą. Z notatki tej wysnuł Wojciech Sowiński zbyt daleko sięgający wniosek, powtórzony później przez X. dr. Surzyńskiego i dr. Jachimeckiego, że Pękiel był organistą u św. Jana. A przecież obok Pękiela żyli równocześnie z nim inni jeszcze organiści królewscy, jak Jan Schmidt, Samuel Stokrocki, Stanisław Renbach, Szymon Lilius, Fr. Coppola itd. Na tej podstawie, że byli organistami królewskimi, mógłby każdy z nich być równie dobrze organistą przy kościele św. Jana. Tymczasem obok nich żyli współcześnie organiści nie posiadający tytułu „organarius regius“ czy „S. Reg. Mai.“, jak Krzysztof Oleski, czy Jan Ziętalewicz vel Zientałowicz, nazwany nawet wyraźnie „organarius Ecclesiae Varsav. S. Joannis

Bapt.“. Jakkolwiek bowiem notatka ostatnia pochodzi z r. 1661,[1]) a więc z czasu w którym już nie było Pękiela w Warszawie niemniej jednak dowodzi ona, że organistami przy kościele św. Jana byli nie organiści królewscy, lecz stali mieszkańcy. Jest bowiem rzeczą wykluczoną by wicekapelmistrz królewski, mieszkający w dodatku poza czasem obowiązków na dworze w Ujazdowie, czy przebywający niejednokrotnie z dworem dłuższy czas poza Warszawą mógł spełniać regularnie obowiązki organisty w jakimkolwiek kościele. Pękiel będąc z zawodu organistą mógł grywać i grywał z pewnością u św. Jana, ale tylko w czasie nabożeństw dworskich, na których występowała kapela wokalna i orkiestra królewska pod batutą Marka Scacchiego.

X. dr. Surzyński, a za nim dr. Jachimecki i dr. Opieński przyznali Pękielowi godność kapłańską. Muszę jednak stwierdzić, że zarówno w źródłach archiwalnych brak o tem jakiejkolwiek wzmianki, jak brak tego tytułu przy nazwisku Pękiela na kopjach jego kompozycji. Spotykamy tam tytuły „Nobilis“, „Excellens Dominus“, „Urodzony“, „Pan“, a brak tytułów „Venerabilis“, „Reverendus“, „Pater“, „Religiosus“ czy „X.“, których te same źródła nie pomijają przy innych muzykach, np. „Venerabilis Laurentius Bartholetti, Pater Vincenty Valensa (Wincenty Scapita da Valenza), X. Jacobelli i. t. d., zaś tytuły „Signore“ czy „Excellens Dominus“ nadają zarówno muzykom świeckim i duchowym. Charakterystycznym zaś jest wprost ten szczegół, że X. Gorczycki, który mógł jeszcze znać Pękiela nadaje mu w jednej ze swych notatek tytuł „Pan“. Wreszcie do braku konkretnych wiadomości o charakterze kapłańskim Pękiela i do braku tytułów kapańskich przy jego nazwisku przyłącza się i ten jeszcze szczegół, że w księgach parafjalnych kościoła św. Jana występuje Pękiel nie w funkcjach kapłańskich, lecz przeciwnie w funkcjach odpowiadających na ogół, choć nie wyłącznie osobom świeckim: raz jako świadek zawartego małżeństwa, drugi raz jako ojciec chrzesty „Joannis Mariae filii Domini Sigismundi Marci Materani S. R. Mtis Musici“. Z tych negatywnych dowodów wynika, zdaje mi się dostatecznie, wniosek, że Pękiel nie był księdzem, zaś źródło pomyłki X. dr. Surzyńskiego omawiam wyczerpująco w mej pracy.

Ponieważ w XVI. i XVII. wieku powierzano stanowiska kapelmistrzów i wicekapelmistrzów tylko kompozytorom, musiał być Pękiel cennionym już kompozytorem, skoro w czasie powołania go do kapeli powierzono jemu stanowisko wicekapelmistrza, a nie np. starszemu od niego Adamowi Jarzębskiemu twórcy canzon i koncertów, względnie Piotrowi Elertowi twórcy opery (r. 1633.), czy też któremuś z wybitniejszych Włochów, n. p. O. Wincentemu Scapicie, poprzednio kapelmistrzowi arcyksięcia Leopolda w Tyrolu, czy kompozytorowi X. Janowi Chrz. Jacobelliemu. Istotnie za pobytu Pękiela w Warszawie pow-

[1]) Nie odnosi się ona jednak do czasu objęcia przez Zientalewicza posady.

stały takie jego dzieła jak „Kantata o sądzie ostatecznym“ ośmio głosowa msza, „la Lombardesca“, dwie części mszalne drugiej mszy ośmiogłosowej, sześciogłosowa msza „de Resurrectione Domini“, motety „Dulcis amor Jesu“ i „Canite bene, sumite psalmum“ — wszystko to utwory z towarzyszeniem instrumentalnem. Tu pewnie powstały również tańce lutniowe, a nie potrzeba chyba wspominać o drobiazgach w rodzaju dwóch kanonów, opublikowanych w „Xenia Apollinea“, dodatku do polemicznego dzieła Scachiego „Cribrum musicum“ (r. 1643.).

Jakie poza pracą kompozytorską były obowiązki Pękiela, jako wicekapelmistrza, o tem dochowały się w zródłach archiwalnych, skąpe jedynie wiadomości. Nie jest wykluczonem, że w kapeli królewskiej mógł istnieć od r. 1633 podział pracy tego rodzaju, że naczelny kapelmistrz M. Scacchi dyrygował głównie muzyką świecką i operą, Pękiel zaś muzyką religijną. Za przypuszczeniem tem przemawiałaby zarówno twórczość kompozytorska obu kapelmistrzów w okresie między r. 1633 a 1649 (Scacchi pisze przeważnie madrygały, opery, balety, Pękiel muzyką religijną), jak również fakt, że lata 1633 — 1649 to lata ogromnego rozkwitu opery warszawskiej, lata pracy przewyższającej siły jednego człowieka, skoro Poliński wcale dobrze znający archiwalja z tego okresu przypuszcza nawet, że obaj kapelmistrze mieli jeszcze pomocnika w osobie kompozytora O. Wincentego Scapity. Następnie, podobnie jak kapelmistrz Scacchi i wybitniejsi członkowie kapeli miał Pękiel oddanych sobie na naukę muzyki młodzieńców z kapeli królewskiej, za co pobierał osobne wynagrodzenie. Wreszcie brał Pękiel udział w artystycznych podróżach kapeli, towarzyszącej dworowi królewskiemu do Wilna (r. 1636, 1639), Częstochowy (r. 1664) czy Gdańska (r. 1664.). Godnym również zanotowania jest fakt, że kapela królewska występowała nie tylko w czasie uroczystości dworskich, lecz równie chętnie przyczyniała się do uświetnienia uroczystości rodzinnych bogatych patrycjuszów warszawskich. Pomijając tu szereg notatek odnoszących się do czasów dyrygentury Scacchiego wystarczy na dowód przytoczyć tylko fakt z r. 1654, kiedy to w czasie jednej z uroczystości ślubnych brał udział „Excellens Dominus Bartholomaeus [Pękiel], Magister Capellae S. R. M. et alii permulti ex eadem Capella S. R. M.“

W r. 1649 zrezygnował M. Scacchi z powodu złego stanu zdrowia ze stanowiska kapelmistrza królewskiego i wrócił do Rzymu. Następcą jego został Pękiel (1649 — 1655), który utrzymał kapelę w dotychczasowym jej stanie liczebnym, a w miarę wymierania, czy ustępowania poszczególnych jej członków uzupełniał ją nowemi siłami, wśród których przedewszystkiem zanotować należy zaangażowanie Jacka Różyckiego. Poważne wypadki dziejowe odwróciły uwagę dziejopisarzy i kronikarzy od ruchu umysłowego i kulturalnego na dworze królewskim z ostatnich lat przed r. 1655. Stąd brak nam zapisków o repertuarze

kapeli z czasów działalności Pękiela, jako naczelnego kapelmistrza, jakkolwiek wiemy, że i za Jana Kazimierza miała ona sposobność do występowania z poważnym repertuarem zarówno kościelnym jak i operowym. Sposobnością taką było n. p. uroczyste nabożeństwo dziękczynne po wyprawie zborowskiej, odprawione w Warszawie 1. listopada 1649 r., czy wjazdy tryumfalne Janusza Radziwiłła do Warszawy (r. 1649, 1654) czy zwycięstwo beresteckie (r. 1651) czy wreszcie liczne sejmy, np. sejm z r. 1654, kiedy to przed jego rozpoczęciem postanowiono obchodzić suto na dworze królewskim zapusty i wśród hucznej zabawy ujmować rogate dusze szlacheckie celem przeprowadzenia zamiarów królewskich na zbliżającym się sejmie. Były to jednak zwłaszcza w dziale opery, jak słusznie zauważył Poliński, przedstawienia przygodne. Już bowiem w r. 1653. ustała chwilowo działalność artystyczna kapeli, skoro Pękiel, zwolniony od wyprawy kozackiej, został wraz z violistą Maciejem Szuflicem i architektem Tytusem Liwiusem Borattinim przydzielonym do dworu królewej dla bezpieczeństwa, rady i usługi jej osoby. Rok zaś 1655 rozproszył kapelę na lat kilka.

Nie wiadomo, gdzie spędził Pękiel okres zajęcia Warszawy przez Szwedów. Po wojnie nie wrócił jednak do Warszawy, objął bowiem bezpośrednio po śmierci X. Franciszka Liliusza († 1657) stanowisko dyrygenta kapeli katedralnej wawelskiej, zatrzymując nadal tytuł „Capellae Magister S. R. M. Zrezygnował nawet zupełnie z zamiaru powrócenia do Warszawy, skoro w r. 1659 sprzedał Krzysztofowi Pacowi posiadłość swą w Ujazdowie, zniszczoną zresztą przez Szwedów. To też opuszczone przez Pękiela stanowisko w Warszawie objął Jacek Różycki. Najwcześniejsza znana mi dotąd notatka o Różyckim, jako kapelmistrzu, pochodzi już z r. 1662.

Najskąpsze wiadomości o Pękielu posiadamy z czasów jego pobytu w Krakowie, gdyż „Acta Actorum Capitularia“ z lat 1652—1670 zaginęły podczas licznych przenosin archiwum kapitulnego w czasie wojen szwedzkich, a pozostały jedynie luźne bruljony posiedzeń kapituły. W każdym razie w czasie pobytu swego na stanowisku kapelmistrza kapeli wawelskiej zetknął się Pękiel z rorantystami, a przedewszystkiem z zasłużonym ich prepozytem, X. Arnulfem Maciejem Miskiewiczem, kopistą licznych dzieł Pękiela. Tu też w Krakowie powstała większość dzieł Pękielowych a capella (6 czy może nawet 8 mszy, 2 Patrem na temat kolend, 9 motetów, 2 sekwencje), przyczem twierdzenie to opieram na zgoła innych dowodach, niż niepewne czasem daty, umieszczone w kopjach jego dzieł.

Pozatem poza rok 1662, względnie jeszcze 1664, nie sięgają już dalsze nasze wiadomości o Pękielu. Dopiero w roku 1671 spotykamy na stanowisku dyrygenta kapeli katedralnej Daniela Fierszewicza, który jednak już przez kilka lat poprzednich musiał zajmować tę posadę, o czem świadczy notatka, znaleziona przez dr. Chybińskiego. Stąd też nie możemy przykładać większego

znaczenia do daty śmierci Pękiela, podanej przez X. dr. Surzyńskiego i powtarzającego za nim Petera, twierdzących, że Pękiel zmarł około r. 1670.

Dotychczasowe wyniki moich badań nie dozwoliły mi więc podać wyczarpującego życiorysu Pękielu. Sprostowałem jedynie kilka błędnych informacji, powtarzanych w pracach nad historją muzyki polskiej, oświetliłem bliżej znaną już działalność Pękiela jako wicekapelmistrza, potem naczelnego kapelmistrza w Warszawie, a wreszcie pierwszy wskazałem na jego pobyt w Krakowie na stanowisku dyrygenta kapeli wawelskiej, a na Jacka Różyckiego jako na bezpośredniego następcę Pękiela w Warszawie. Oczywiście pomijam w niniejszym artykule cały naukowy aparat dowodowy, jak i przeprowadzanie wnioskowań, miejscami bardzo ciekawych, np. co do historji pisowni nazwiska Pękiela i złączonych z nią ataków Matthesona i Gerbera co do polskości Pękiela.

(D. c. n.)

Bronisława Wojcikówna (Lwów).

O „Gamie" w muzyce współczesnej.

Muzyka współczesna przedstawia w zakresie gamy dwa zjawiska znamienne: wprowadzenie gotowych gam nowych, różnych od tradycyjnej siedmiotonowej gamy majorowej i minorowej, oraz ewolucję gamy siedmiotonowej, doprowadzoną do negacji gamy. Nie trudno ze spostrzeżenia tego wysnuć wniosek, że muzyka naprawdę współczesna, t. j. atonalna nie ma gamy.

Wprowadzenie do muzyki europejskiej nowych, gotowych gam, różnych od majorowej i minorowej, podyktowane zostało potrzebą osiągnięcia nowych, niezwykłych efektów dźwiękowych. Czyto pewne gamy etniczne, czy na nowo do życia wskrzeszane gamy kościelne, czy gama pięciotonowa lub t. zw. „gama" całotonowa, znajdując prawo obywatelstwa w nowoczesnej muzyce, nadają jej pewien charakter osobliwy, nierzadko egzotyczny dla ucha europejskiego, wychowanego w tradycji tonacji majorowej i minorowej. Gamy owe są zawsze tylko pewnym środkiem ekspresywnym lub kolorystycznym, stosowanym dla celów przez sztukę zamierzonych, ale nie są jej materjałem istotnym. Zjawiają się w związku i niejako na podłożu przestarzałej gamy majorowej i minorowej, często jako reakcja przeciw nadmiernemu ich „chromatyzmowi".

Rzecz inna z ewolucją gamy siedmiotonowej. Stopniowe rozszerzanie jej zakresu tonami chromatycznemi, zrazu jeszcze z zachowaniem tonalności, musiało z chwilą równouprawnienia dwunastu tonów (względnie 24, jeśli nie uwzględni się enharmoniki) zachwiać fundamentem muzyki, opartej na gamie

majorowej i minorowej. Tonalność została zniweczona, na miejsce jej wstąpiła atonalność. Gama wzbogacona, obejmująca wszystkich 12 tonów systemu temperowanego — przestała być gamą. Pozostał kompleks dwunastu tonów samodzielnych.

Aby cały ten proces wyświetlić, spróbujmy ustalić pojęcie gamy. Wyrazem tym bowiem określa się najrozmaitsze szeregi tonów. Pospolicie mówi się np. o „gamie" całotonowej i o „gamie" chromatycznej, mimo że te dwa szeregi tonów zasadniczo różnią się od takiego szeregu, jakim jest np. którakolwiek gama kościelna, gama majorowa lub minorowa.

T. zw. „gama" całotonowa lub chromatyczna jest tylko szeregiem tonów, uporządkowanych wedle wysokości, z zachowaniem tego samego interwału między każdą parą tonów sąsiednich. „Gama" całotonowa — to szereg 6 całych tonów, „gama" chromatyczna — szereg 12 półtonów. Każdy ton jednej i drugiej jest równouprawniony w tym szeregu. Każdy może być zarówno pierwszem, jak i ostatniem ogniwem łańcucha.

Jakkolwiek ze względu na zasadnicze pokrewieństwo skali całotonowej i półtonowej (chromatycznej) łączę je tu w jedną grupę, nie należy tracić z oczu tego faktu, że skala całotonowa w nowoczesnej muzyce spełnia rolę środka charakterystycznego, podobną jak np. pentatonika, że została przez muzykę tę przyjęta jako gotowy a obcy jej twór. Skala chromatyczna natomiast, będąca ostatniem stadjum ewolucji gamy siedmiotonowej, jest istotnem i właściwem tworzywem nowoczesnej sztuki, mimo że z nazwą jej jako „gamy" chromatycznej zerwano.

Inaczej niż ze skalą całotonową lub półtonową rzecz ma się z gamami kościelnemi, lub gamą majorową i minorową. Są to szeregi tonów, uporządkowane według zasady podporządkowania szeregu tonów jednemu tonowi. W gamach kościelnych jest nim *finalis,* w gamie majorowej i minorowej tonika.

Nazwę gamy ograniczam tylko do tych szeregów, w których jeden ton ma znaczenie szczególne, różne od reszty; szeregi tonów równouprawnionych nazywam natomiast skalą.

To przeciwstawienie skali równouprawnionych tonów lub półtonów gamie ma znaczenie dla określenia pojęcia tonalności. Wiadomo, że gamy kościelne nosiły nazwę „*modus*", „*tropus*", a także „*tonus*". W systemie gam kościelnych każdy ton w obrębie oktawy oznaczał inną gamę, każdy ton sam jeden mógł reprezentować gamę, której był początkiem. Stąd przeniesienie nazwy „*tonus*" na całą gamę.

Z chwilą, gdy nastąpiło zwycięstwo dwu „tonów", znanych pod nazwą gamy majorowej i minorowej, a więc „tonu" jońskiego (C) i eolskiego (A), nazwa „*tonus*" straciła swój sens pierwotny, swoje znaczenie właściwe. Znikła też ta nazwa, ustępując miejsca nazwie „*modus*". Zachowały się wszakże nazwy pochodne, jak tonalny, tonalność, tonacja.

Tonalny znaczy tyle, co „przynależny do tonu, czyli: gamy“. Tonalność zatem oznacza przynależność do gamy w ścisłem znaczeniu wyrazu. Brak tej przynależności wyraża się jako atonalność.

W związku z tonalnością określić należy jeszcze diatonikę i odróżnić ją od chromatyki.

Jeśli sześć gam kościelnych (jońską C: półton między 3 i 4, 7 i 8 stopniem; dorycką D: półton między 2 i 3, 6 i 7 stopniem; frygijską E: półton między 1 i 2, 5 i 6 stopniem; lidyjską F: półton między 4 i 5, 7 i 8 stopniem; miksolidyjską G: półton między 3 i 4, 6 i 7 stopniem; eolską A: półton między 2 i 3, 5 i 6 stopniem) przetransponujemy do tonu C, a następnie po uszeregowaniu ich wedle liczby tonów obniżonych z zachowaniem *finalis* C, przedstawimy każdą z tych gam jako szereg kwint, grupujących się dokoła tonu C, to przekonamy się, że każda z nich jest łańcuchem ciągłym sześciu kwint czystych.

Ponieważ zaś gama majorowa równa się jońskiej, zaś minorowa czysta (naturalna) eolskiej, przeto także obie te gamy posiadają tę samą cechę, co gamy kościelne. Cecha ta jest wystarczająca do określenia diatoniki.

Diatoniczną jest gama, której tony dadzą się ułożyć w łańcuch ciągły sześciu kwint czystych.

Pentatonika, (w której jako w gamie rolę podobną do toniki spełnia ton centralny) np. cde ga, da się przedstawić jako łańcuch czterech kwint czystych: c g d a e. Jest zatem również diatoniką, lecz niezupełną.

Gama minorowa w swych formach nowożytnych, a więc w formie t. zw. gamy minorowej harmonicznej i melodycznej, nie jest już gamą diatoniczną. Tak jedna, jak i druga jej forma (np. c d es f g as h c, lub: c d es f g a h c) zawiera kwintę zmiejszoną (h-f) i zwiększoną (es-h).

Skala całotonowa przedstawia szereg kwintowy: c gis d ais e his fis, w którym naprzemian zjawiają się kwinty zwiększone (c-gis, d-ais, e-his) i zmniejszone (gis-d, ais-e, his-fis). Nie jest przeto również diatoniką.

Skala chromatyczna natomiast okazuje się jako szereg dwunastu kwint czystych. Jest ona zatem rozszerzeniem diatoniki, ostatniem stadjum jej ewolucji, poza które system temperowany, dwunastotonowy, wyjść nie dozwala.

Z porównania określeń diatoniki (łańcuch ciągły 6 kwint czystych) i chromatyki (łańcuch ciągły 12 kwint czystych) widać, że tak skala całotonowa, jak i nowoczesne formy gamy minorowej nie są ani chromatyczne, ani diatoniczne. Możemy wszakże teoretycznie przedstawić tak nowożytne gamy minorowe, jak i skalę całotonową, jako przerywane łańcuchy kwint czystych. Gama minorowa harmoniczna (np. as es — f c g d — — h) przedstawi się po uzupełnieniu ogniw brakujących jako szereg 9 kwint czystych, gama minorowa melodyczna (np. es — f c g d a — h) jako szereg 8 kwint czystych; skala całoto-

nowa (c — d — e — fis — gis — ais — his) jako łańcuch 12 kwint czystych.

Obie w ten sposób uzupełnione formy gamy minorowej wykazują więcej niż 6 kwint czystych (9 i 8). Nie można przeto uważać ich za diatoniczne, lecz wypada uznać je za niezupełną chromatykę.

Najbardziej interesujące zjawisko przedstawia skala całotonowa. Jako szereg tonów całych jest ona przeciwieństwem skali chromatycznej, półtonowej. Przez ułożenie jej wszakże w łańcuch przerywany kwint czystych, a następnie uzupełnienie w tym łańcuchu ogniw brakujących, przemienia się ona w chromatykę.

Ten eksperyment, dokonany na obu nowożytnych formach gamy minorowej i na skali całotonowej, tłumaczy ich „chromatyzm", jakiego doświadcza się, słuchając melodji, stworzonej bądź z tonów gamy minorowej (harmonicznej lub melodycznej), bądź z tonów skali całotonowej.

Podobnie wszelkie obniżenia tonów i podwyższenia w diatonice, jakkolwiek nie naruszają podstaw tonalności, nadają melodji „zabarwienie" chromatyczne, gdyż przekraczają granice diatoniki, zakreślone ciasnemi ramami sześciu kwint czystych.

Cały tak bujny „chromatyzm" epoki romantycznej i powagnerowskiej nie naruszył zakresu tonalności. Każda melodja bowiem owych czasów jest w i s t o c i e swej diatoniczna: tony chromatyczne mają tylko znaczenie przygodne. Tonika gamy pozostaje w mocy, jako ów ton rządzący, któremu wszystkie inne podporządkować się muszą.

Nowoczesna muzyka zniweczyła zasadę podporządkowania. Narzędziem jej mogła stać się skala całotonowa lub chromatyczna, obie przedstawicielki równouprawnienia tonów. Jak wyżej wspomniałam, skala całotonowa pozostała prawie wyłącznie — wraz z pentatoniką i gamami etnicznemi — środkiem charakterystyki. Wyda się to rzeczą naturalną, o ile zdołamy spojrzeć na muzykę współczesną z perspektywy historycznej, która odkrywa linje ewolucji tej muzyki. Zniszczenia tonalności dokonała chromatyka.

Skala chromatyczna, dwanaście tonów samodzielnych, nie mających żadnego związku, nie podległych żadnemu prawidłu następstwa, które rozstrzyga o istocie gamy, niezależnych od „tyranji" jednego uprzywilejowanego tonu, jednem słowem: k o m p l e k s a t o n a l n y d w u n a s t u s a m o d z i e l n y c h t o n ó w jest tworzywem dzisiejszej muzyki.

Z tego wyzwolenia się z „gamy", z diatoniki i chromatyki tonalnej, w konsekwencji wyniknąć musiała podstawowa zmiana zasad tworzenia. W muzyce „tonalnej" rządził konsonans i dysonans. Charakteryzowało ją napięcie i wyładowanie się napięcia według pewnych prawideł, t. zw. logiki tonalnej.

Logika atonalna stoi poza konsonansem i dysonansem. Niema w niej związków, łączenia, rozwiązywania — jest „absolutna czystość dźwięków i ich połączeń", którą osiąga się dzięki „me-

chanicznej rotacji" (Eimert, Atonale Musiklehre, 1924, Breitkopf-Haertel, Leipzig).

Rzecz prosta, że owo „wyzwolenie" się z więzów gamy minorowej i majorowej zadecydowało o charakterze muzyki współczesnej. Melodji atonalnej, zrodzonej z kompleksu dwunastu samodzielnych tonów, towarzyszy atonalna harmonja, za niemi podąża zmiana formy.

Opisywać te zjawiska współczesnej muzyki — nietrudno. Oceniać je — znacznie trudniej. Nasuwa się bowiem pytanie, czy okaże się ona dość silną, by obalić kryterja wartości, wyznawane przez estetykę, stworzoną z ducha klasycznego i romantycznego piękna w muzyce?

Pierwszy Zjazd Towarzystw Śpiewaczych województwa kieleckiego w Kielcach.

Dzień 17-go maja będzie historyczną datą w dziejach rozwoju kół śpiewaczych województwa kieleckiego. Była to piękna i mocna manifestacja dorobku pracy artystycznej na społecznym gruncie opartej. A że do takiej manifestacji przyjść mogło, zasługa to inicjatywy, silnej woli i zbawiennego optymizmu, które dokoła siebie entuzjazm dla sprawy wzbudzić potrafiły — a które jednoczy w sobie prezes kieleckiego związku prof. Witold Kamiński. Trzeba jednak równocześnie podkreślić, że władze tak kościelne jak świeckie odniosły się do Zjazdu z największą życzliwością. Protektorat nad Zjazdem objął p. *wojewoda* kielecki Ignacy *Manteuffel* a pierwszem na liście komitetu honorowego Zjazdu było nazwisko J. E. Ks. *Biskupa Łosińskiego*. Że owe godności były nietylko platonicznie przez obu dostojników traktowane — dowodem osobisty udział w Zjeździe i przemówienie p. Wojewody przed rozpoczęciem popisów oraz obecność na nich X. Biskupa. A obecność nie dla formy, dla pokazania się; X. Biskup bowiem z największem zainteresowaniem w otoczeniu swej asysty słuchał popisów aż do ich zupełnego ukończenia tj. do godz. 7½ wieczorem. Tak samo byli do końca obecnymi reprezentanci władz rządowych i miejskich, którzy pozatem w praktycznem urządzeniu Zjazdu pomocy swej nie szczędzili. — Organizacja Związku, który zjazd kielecki urządził, jest świeżej bardzo daty. Inicjatorem było Towarzystwo Miłośników Sztuki w Kielcach (prezes p. W. Kamiński), które dn. 30 września 1924 r. rozesłało odezwę, wzywającą wszystkie Towarzystwa woj. kieleckiego na zjazd organizacyjny. Na zjazd ten, który odbył się dnia 9 listopada 1924 stawiły się cztery towarzystwa: z Radomia, Zawiercia, Iłży i Chmielnika. Było to już jednak zawiązkiem tego dzieła, które inicjatorowie zjazdu, powołujący się w swej odezwie naprzykład związków:

wielkopolskiego, pomorskiego i śląskiego — przez dalszą usilną agitację i organizacyjną pracę dokonali. W trzy miesiące po zjeździe organizacyjnym (którym już wówczas gorąco się zainteresował p. wojewoda Manteuffel), odbył się (22 lutego b. r.) zjazd drugi, na którym dokonano podziału województwa na 6 okręgów i potwierdzono myśl urządzenia Zjazdu. — Myśl takiego Zjazdu połączonego z popisami, mogłaby była wydać się przedwczesną, gdyby nie fakt, że do organizacji przystępowały nie tylko w ostatnich latach powstałe, ale i starsze — piękne już nieraz tradycje mające zespoły śpiewacze. Jako zachęta — jako podnieta dla dalszego rozwoju Związku kieleckiego, zjazd majowy miał znaczenie pierwszorzędne; — i jeżeli w poświęconym Zjazdowi numerze Gazety kieleckiej czytamy, że „dziś niema już prawie chóru w województwie kieleckiem, któryby nie należał do Związku“, to niewątpliwie przy podobnie intenzywnej pracy za kilka lat nie powinno istnieć takie miasteczko, lub większa wieś w województwie, w których by się *nie zawiązał* chór, należący do Związku! Życzymy tego kieleckiej ziemi z całego serca i wierzymy, że tak będzie.

Zanim przystąpimy do bliższej i krytycznej oceny popisów Zjazdu, chcemy czytelnikom naszym podać jego przebieg, zaznaczając jego pochwały godną odrębność. Oto w popisach śpiewaczych — oczywiście poza konkursem — brały udział *chóry szkolne:* gimnazjalne i seminaryjne. Takie zbliżenie młodocianych wykonawców do organizacji, których oni w przyszłości mają być podporami, działa nadzwyczaj zachęcająco — a daje przytem obraz pracy nad zespołami szkolnymi.

Już w przeddzień Zjazdu, tj. w sobotę wieczór, przez dworzec kolejowy kielecki, na którym było zorganizowane biuro informacyjne, przesunęły się setki przybyłych na zjazd śpiewaków. Młodzież gimnazjalna z Częstochowy jechała po wojskowemu, w otwartych towarowych wagonach; a jaka tam w tej rzeszy młodocianej panowała wesołość, jakie życie, radość była patrzeć.

Przed starodawną Kielecką katedrą, pod stylową dzwonicą na której widnieje wmurowana w r. 1917 olbrzymia pamiątkowa tablica ku czci Kościuszki, zebrały się w niedzielę o g. $8^1/_2$ rano uczestniczące w Związku zespoły oraz tłumy publiczności. Wśród niej gdzieniegdzie tylko zauważyć można było przyglądających się na pozór obojętnie, a w głębi duszy pewno niezbyt zadowolonych z tych chrześciańsko-narodowych manifestacji, przedstawicieli „mniejszości...“ Zastępy śpiewacze udały się „w ordynku“ ze sztandarami na czele przez główne wejście do katedry, gdzie X. kan. Sikorski odprawił wotywę, a na chórze śpiewał chór Tow. Miłośników Sztuki, oraz popisywali się miejscowi soliści; na organach grał p. J. Rosiński (równocześnie dyrygient chóru Tow. Miłośników). — Do popisów tych powrócimy jeszcze w dalszym ciągu sprawozdania. Po serdecznem przemówieniu od ołtarza X. Sikorskiego, tłumy wyległy przed

katedrą aby bezpośrednio udać się na boisko sokolskie, gdzie miała odbywać się próba zbiorowych popisów. W głębi dużego pustego placu wzniesiono dużą, krytą z wierzchu estradę, ubraną zielenią i chorągwiami. Dzień był przecudny, słońce majowe świeciło rozkosznie, a lekkie powiewy wiatru nie pozwalały obawiać się zbytniego upału. —

Przedmiotem gorących owacji dla *Piotra Maszyńskiego*, stała się chwila, kiedy naszego wielce zasłużonego kompozytora i twórcę organizacji śpiewaczych na terenie dawnej Kongresówki poproszono do ujęcia batuty i rozpoczęcia próby. Towarzyszyła tej chwili miła dla P. Maszyńskiego niespodzianka; kiedy po skończeniu próby chciał zwrócić podaną mu piękną ze złotemi skówkami batutę, poproszono go, aby jej się bliżej przypatrzył, pokazało się że... była to pamiątka ze Zjazdu, ofiarowana mu od komitetu. Po próbie, która kosztowała dosyć pracy, ale już zapowiadała, że z tej pracy będzie pożytek, stanęły przybyłe w liczbie około 1.700 osób rzesze śpiewacze do pochodu. Pochód, w którym wzięły oczywiście równie udział i zespoły szkolne, urozmaicało kilka orkiestr — w ich liczbie parę szkolnych, dziarsko przygrywających. — Pochód ciągnął się długim wężem przez ulice kieleckie, obszedł dokoła rynku — i zatrzymał się przed gmachem miejskiego ratusza. Tu, obok pięknego gazonu, w pośrodku którego mieści się grób nieznanego żołnierza, postawiona była mównica. Wstąpił na nią prezes Rady Miejskiej p. Kostuch i w serdecznych, patriotyzmem tchnących słowach powitał gości, podkreślając głęboko wychowawcze i narodowe znaczenie pieśni. — Prezes Kamiński złożył następnie w Imieniu Zjazdu wieniec na grobie nieznanego żołnierza, orkiestra zagrała Hymn Narodowy, poczem odśpiewano Rotę. — Po przerwie obiadowej rozpoczęły się popisy. Punktualnie o godz. 3-ciej stawili się przedstawiciele władz z p. Wojewodą i X. Biskupem na czele. — Po przemówieniu p. Wojewody oraz p. Kamińskiego rozpoczęły się popisy zbiorowe pod dyrekcją Maszyńskiego, następnie dziewięciu chórów szkolnych, pozakonkursowy a entuzjastycznie witany popis ślązkiego chóru (dyr. p. Szlązak), a wreszcie popisy dwudziestu czterech męskich i mięszanych zespołów śpiewaczych z Będzina, Chmielnika, Częstochowy, Dąbrowy Górniczej, Kielc, Masłowa, Olkusza, Radomia, Sosnowca, Staszowa, Zawiercia i Jędrzejowa. Zapadał już chłodny wieczór kiedy prezes Kamiński odczytał wyniki konkursu. Z pośród chórów mieszanych pierwsze miejsca zdobyły: chór Tow. muz. w Sosnowcu: 135 punktów (dyr. K. Guzikowski), Tow. muz. z Dąbrowy Górniczej: 127 p. (dyr. Antoni Cichoń), Tow. muz. w Chmielniku: 124 p. (dyr. R. Stradowski) Lutnia w Zawierciu: 119 p. (dyr. St. Rączka), Chór włościański parafji Św. Krzyża w Kielcach: 115 p. (dyr. L. Obrasko). Z pośród chórów męskich odznaczyły się: „Lira“ z Zawiercia: 129 p. (dyr. K. Czapla) Chór Tow. muz. z Sosnowca: 128 p. (dyr. K. Guzikowski), „Echo“ z Sosnowca (dyr. J. Górecki),

Chór Tow. muz. z Dąbrowy górniczej: 117 p. (dyr. A. Cichoń), i chór Tow. Miłośników sztuki w Kielcach: 115 p. (dyr. J. Rosiński). Przy stole sędziowskim, przykrytym pięknym kilimem zasiadali: dyr. P. Maszyński, dyr. Opieński, Dr. W. Piotrowski (z Poznania), E. Imiela prezes Związku ślązkiego, K. Barwicki gen. sekr. Zw. wielkop.

Po przemówieniach: w imieniu Jury Dr. H. Opieńskiego, w imieniu Związku śląskiego E. Imieli, (który zapewniał, zapraszając na zjazd do Katowic, że „pierony" śląskie serdecznie wszystkich gości przyjmą) a w imieniu Związku Wielkop. druha K. Barwickiego, prezes W. Kamiński dokonał zamknięcia zjazdu. Wieczorem odbyły się dwa przyjęcia. W starym pięknym renesansowym pałacu pobiskupim (dziś Województwo) odbył się raut i kolacja na cześć zaproszonych gości: członków jury i przedstawicieli władz — w sali Orfeum odbyła się zabawa taneczna. — W czasie kolacji w gmachu pobiskupim przygrywała na terasie parkowej orkiestra wojskowa a zebranie ożywione licznemi toastami przeciągnęło się do później nocy. W numerze przyszłym omówimy szczegółowe rezultaty artystyczne Zjazdu. —

H. O.

KRONIKA

POZNAŃ.

KONCERTY.

Koncert Echa poznańskiego odbył się dnia 9 maja, jak już wspominaliśmy w pobieżnej notatce, w auli Uniwersytetu poznańskiego a poświęcony był wyłącznie kompozytorom polskim. Dzielny, a dla naszego życia muzycznego tak zasłużony zespół, stawił się tym razem w bardzo licznym komplecie, to też brzmienie chóru było silne i pełne jędrności. — W części pierwszej wykonane były utwory *Moniuszki*: „Znasz-li ten kraj" oraz ballada o Florjanie Szarym (z niedokończonej opery: Rokiczana), pozatem powtórzone utwory, nagrodzone lub odznaczone na konkursie „Echa": Czesława *Marka* „Pozdrowienie" i St. *Rączki* „Straszna bajka" i „Limba". W części drugiej obok jednego z najlepszych chórowych utworów Jana *Galla*: Czary (do słów Asnyka) wykonało „Echo" *Rudnickiego*: „Coś się śni" i trzy kompozycje Bol. Wallek-*Walewskiego*: „Słowiczku mój", „Zawód" (do słów Tetmajera) i krakowiak: *„Florjańska brama"* (na tle ludowych motywów). Z tych trzech kompozycji, z których każda jest na swój sposób bardzo zajmująca, największe wrażenie zrobił świetnie pomyślany i pierwszorzędnie wykonany krakowiak. Jest w tym utworze tyle fantazji, tyle zacięcia (przy ogromnem poczuciu *wokalnem*), że może ona stanowić wzór pieśni ludowej na chór męski pisanej; Krakowiak był na usilne żądania publiczności powtarzany. Solistą wieczoru był Karol *Urbanowicz*, który śpiewał partje solowe w balladzie Moniuszki i „Czarach" Galla oraz wykonał z właściwą sobie muzykalnością i cudownie brzmiącym głosem „Czaty" Moniuszki oraz pieśni Karłowicza i Niewiadomskiego. Duszą koncertu był *W. Raczkowski*, jako dyrygent oraz akompanjator solowych utworów. *Hp.*

Koncert p. Jeziorańskiej-Kowiedziajewy. — Po dłuższych studjach pod kierunkiem p. Kozłowskiej we Lwowie wystąpiła z koncertem własnym w sali Domu Ewangielickiego śpie-

waczka znana już z poprzednich występów w Poznaniu. Należy podkreślić duży postęp w postawieniu głosu, który po fazie chwiejnego wibrowania, dzięki dobrej szkole zaczyna się ustalać. Pani Kowiedziajewa dała repertuar wszechstronny i bogaty: Pergolesi Arietta, Beethoven Ah perfido! pieśni: Respighi, Debussy, Greczaninow, Rachmaninow, Strauss i cały szereg polskich autorów. Charakter głosu artystki jest wybitnie dramatyczny. Ponieważ posiada ona warunki zewnętrzne znakomite i zdaje się talent sceniczny, więc polem jej działania będzie prawdopodobnie scena. Akompanjował świetnie prof. M. Miklaszewski.

LWÓW.

Opera „Casanova“ L. Różyckiego. Koncerty.

Kierownictwo teatrów miejskich zapowiadało blisko dwa lata operę „Casanova“ Ludomira Różyckiego. Zaczynaliśmy już wątpić w realizację tej obietnicy, wreszcie jednak odbyła się premiera w dniu święta narodowego 3 maja.

Sądząc po pierwszych przedstawieniach, „Casanova“ zdobył sympatją publiczności. Ale bo też jest to dzieło, pisane głównie z myślą o zewnętrznym efekcie. Różycki zna dobrze publiczność, chce ją zmusić do oklasków, porwać, oszołomić błyskotliwością pomysłów, jednem słowem pragnie zdobyć pełny sukces, bez względu, czy zasłużony, czy też oparty choćby na kruchych fundamentach. Udaje mu się to w zupełności.

Libretto Juljana Krzewińskiego jest barwne i ożywione; możnaby mu wprawdzie zarzucić brak jednolitości i pogłębienia dramatycznego, w każdym jednak razie akcja płynie wartko i zajmująco. Libretto nastręcza nadto kompozytorowi wdzięczne pole popisu; zmiana bowiem terenów akcji (Konstantynopol, Warszawa, Wenecja) pozwala na wyzyskanie momentów charakterystycznych, jeśli nie na celowe stylizowanie. Różycki czyni to tylko częściowo. I tak w pierwszym akcie posługuje się kolorytem wschodnim, nie starając się zbytnio zbliżyć do istotnego źródła orjentalnej motywiki.

Inny nastrój stara się kompozytor wywołać w drugim akcie (na dworze Stanisława Augusta). Znać tu dążność do odmalowania epoki, którą podkreśla zwłaszcza miła kantata i zgrabny menuet; druga jednak odsłona przypomina scenicznie epizod pojedynkowy z „Onegina“, treść zaś muzyczna tej odsłony nie jest zbyt bogata.

Najwięcej zastrzeżeń może wywołać akt trzeci „Karnawał wenecki“. Sam autor porusza nawet tę kwestję w „Muzyce“ (R. II. Nr. 3) i przytacza twierdzenie Busoni'ego, dotyczące jego poglądu na operę: „Opera winna opanować świat nadzmysłowy i stworzyć świat iluzji, który odbija życie w zwierciadle zaczarowanem lub też w zwierciadle śmiechu; zwierciadło zaczarowane dla opery poważnej, zwierciadło śmiechu dla wesołej“. Słowa te, najzupełniej słuszne, nie usprawiedliwiają jednak w danym wypadku anachronizmów muzycznych. Gdyby akcja toczyła się istotnie w zaczarowanem kole bajki, nie związanej czasem ni terenem, to możnaby sobie pozwolić na jeszcze bardziej frywolny walczyk, lecz przecież akt trzeci Casanovy odbywa się w ściśle oznaczonem środowisku i na tle historycznej epoki.

Anachronizmem wydaje się tembardziej dziwnym, że kompozytor stara się w poprzednich aktach o naszkicowanie tła, odpowiadającego epoce, tu zaś zrywa z tą dążnością.

Ramami trzech powyższych aktów są prolog i epilog, architektonicznie zbliżony do wstępu.

Przejdźmy teraz do oceny środków technicznych, jakiemi posługuje się kompozytor.

Różycki opanował w wysokim stopniu tajemnicę efektów scenicznych. Jego dzieło wymaga bogatej oprawy, barwnych akcesorjów, nabiera właściwego blasku dopiero w świetle kinkietów. Gdybyśmy jednak odwrócili nasze oczy od zewnętrznego szychu, a zaczęli analizować wyłącznie muzykę, to objektywny osąd wykazałby niejedną lukę i załamanie.

Przedewszystkiem możnaby wytknąć brak jednolitości stylistycznej, miejsce której zajmuje pęd, bujny temperament, zawrotne koło zmysłowego uroku, prymitywizm żywiołu. To wszystko podane bezpośrednio, czasem naszkicowane;

obok momentów pierwszorzędnej wartości są prawie banalne.

Melodyka Różyckiego płynie wartkim strumieniem, lecz kierunek jego nie zawsze jest oryginalny. Trafiają się i mielizny; nie należy również doszukiwać się nadmiaru subtelności. Pomysły melodyjne ubiera Różycki w interesującą szatę harmoniczną. Nie pozuje na nowatorstwo i obraca się w granicach tonalnych. Zjawią się czasem postępy akordów dyssonansowych i wywołują wrażenie pikantnej atonalności, naogół jednak kompozytor kroczy tradycjonalną drogą. Do mniej korzystnych cech harmoniki Różyckiego zaliczymy nadużywanie nuty pedałowej i progresji. Prawie zupełnie unika kompozytor pomysłów polifonicznych i ogranicza się wyłącznie do homofonji. Najlepszą jest bezwarunkowo instrumentacja, zręczna i efektowna. Różycki posiada bogatą paletę barw instrumentalnych, których planowe rozmieszczenie świadczy o wybitnym zmyśle kolorystyki.

Teatr lwowski wystawił „Casanovę“ bardzo starannie. Dyrygent p. M. Zuna i reżyser p. M. Lewicki nie szczędzili trudów, by operę polskiego kompozytora odpowiednio przygotować. Do świetności wystawy nie mało przyczyniły się przepiękne dekoracje, pendzla prof. Wincentego Drobika, sprowadzone z Warszawy. Postarano się też o odpowiednie kostjumy oraz opracowano dokładnie ewolucje taneczne układu p. Faliszewskiego.

Tytyłową partję kreował bardzo korzystnie młody, utalentowany śpiewak p. Stanisław Drabik. Na szczerą pochwałę zasłużyli również inni wykonawcy pp. Lipowska, Rotowska, Popowiczówna, Dolnicki, Martini, Zopoth, Schütz, Kwiatkowski i t. d.

Kompozytora i autora libretta przyjmowono na premierze bardzo życzliwie i zgotowano im serdeczną owację

* * *

Ruch koncertowy osłabł w ostatnich tygodniach. Mamy do omówienia tylko trzy poważne koncerty. Wielki sukces odniósł Jaques Thibaud. Doskonały ten muzyk unika jakichkolwiek koncesyj na rzecz publiczności i kieruje się tylko nakazem istotnego artyzmu. Sztuka jego oparta na doskonałem fundamencie technicznym jednoczy idealnie czynniki intellektualne i uczuciowe.

Punktem kulminacyjnym bieżącego sezonu było wznowienie uroczystej Mszy h-moll J. S. Bacha przez Polskie Towarzystwo Muzyczne. Cała zasługa wystawienia tego genjalnego dzieła przypada Dyrektorowi Mieczysławowi Sołtysowi, który z nadzwyczajną wprost cierpliwością i energją pokonywał liczne przeszkody i zwycięsko zrealizował swe zamierzenia.

Msza Bacha wymaga dużego aparatu złożonego z wyćwiczonych, chórów, solistów, orkiestry i organów. Na szczególne uznanie zasłużyły chóry przygotowane bardzo dobrze przez Dyr. M. Sołtysa; szczególnie męskie głosy wyróżniały się pełnią i jędrnością tonu.

Jako soliści wystąpili pp. Eleonora Kawnikiewicz — Tatarczuchowa, Alina Hofmoklówna, Herman Gallos (tenor opery wiedeńskiej) i Józef Wolski bas).

Partję organową odegrał doskonale utalentowany kompozytor i muzyk Dr. Adam Sołtys.

W tydzień później usłyszeliśmy inne dzieło Bacha „Magnificat“ wykonane także przez Polsk. Tow. Muz. Dyrygował jak wyżej Dyr M. Sołtys. Solistami byli pp. Zofja Drexler - Pasławska, Dinorza Jawetzówna, A. Hofmoklówna, T. Szymonowicz i J. Wolski, a więc również siły lwowskie.

Magnificat było końcowym punktem uroczystej Akademji Marjańskiej. Program jej obejmował nadto przemówienie profesora Uniw. Dr. Juljusza Makarzewicza i piękną kompozycję dyr. Mieczysława Sołtysa „Składanie Sztandarów“ z Oratorjum „Śluby Jana Kazimierza“. Dzieło to wykonał lwowski Chór Akademicki pod sprężystą dyrekcją Dr. Adama Sołtysa. *A. M.*

Wiadomości bieżące.

Warszawa. Po długich przygotowaniach wystawiła opera warszawska „Śpiewaków Norymberskich“ Wagnera.

50-lecie urodzin jednego z najpoważniejszych twórców francuskich doby obecnej, *Maurice'a*

Ravela, obchodziła Warszawa koncertem jubileuszowym, urządzonym przez utalentowane trio rodziny Wiłkomirskich.

Muzyka polska w Ameryce. Na tegorocznej wystawie rękopisów muzycznych amerykańskich i cudzoziemskich kompozytorów, zamieszkałych w Nowym Jorku, odbywającej się w New York Public Library, znajdują się prace młodego, polskiego kompozytora, *Tadeusza Jareckiego,* — a mianowicie jego dwa kwartety na śpiew i trio, oraz poemat symfoniczny „Chimera" na orkiestrę. Rękopis kwartetu smyczkowego Tadeusza Jareckiego został oddany przez panią Coolidge wraz z pracami Malipiera i Goossensa do Narodowej Bibljoteki Kongresowej w Waszyngtonie, gdzie jest wystawiony w specjalnym oddziale manuskryptów muzycznych, które uzyskały słynną nagrodę tysiąca dolarów, ofiarowaną przez panią Coolidge.

Różyckiego „Casanovę" wystawiła z powodzeniem opera lwowska. W Poznaniu opera ta ma pójść w przyszłym sezonie.

P. Marja Święcicka, uczenica Paderewskiego, wystąpiła w Rzymie z własnym recitalem. Pisma zamieszczają pochlebne recenzje.

* * *

Georg Antheil, młody, ale głośny kompozytor amerykański, autor opery, w której orkiestra składa się z pianol i koncertu na skrzypce z towarzyszeniem wielkiego bębna, napisał *jazz-sonatę,* która jednak zawiodła pokładane w niej nadzieje, brak jej bowiem podobno wszelkiej oryginalności nowoczesnej.

„Miłość do trzech pomarańczy", operę *Prokofiewa*, wystawiono w Kolonji z dużem powodzeniem.

W Paryżu odbył się koncert symfoniczny wyłącznie z dzieł *Skrjabina* z powodu dziesięcioletniej rocznicy śmierci.

Strawiński dał w Rzymie koncert. Na programie: Historja o żołnierzu, Oktet, Pribautki, japońskie poematy i Ragtime. Oprócz tego ostatni koncert fortepjanowy w wykonaniu autora.

Specjalne numery poświęcone muzyce *rosyjskiej* wydało dwa czasopisma muzyczne niemieckie. *„Musikblätter des Anbruch"* (Wiedeń) i *„Melos"* Berlin).

*

Łotwa. Ruch muzyczny tego małego kraju jest stosunkowo bardzo intensywny. Cały szereg kompozytorów łotewskich, kształconych na rosyjskiej szkole, z których jedni posługują się w swej twórczości folklorem, (Witolins, Kalins), inni czerpią wyłączne z własnych zasobów (Vitols Medins, Abel, Zalitz, Ore) reprezentuje dzisiaj muzykę łotewską. Dzieła wymienionych kompozytorów spotyka się często na afiszach koncertów symfonicznych opery narodowej w Rydze, gdzie kapelmistrzami są Reiters i Medins.

*

W Anglji duże bezrobocie pomiędzy muzykami, winią w tem przybyszów.

Nowy talent muzyczny *Bernard van Dieren* pojawił się w Anglji. Jego *Kwartet* wzbudził wielkie zainteresowanie.

*

Filharmonja berlińska z *Furtwänglerem* na czele odbędzie tournée po Niemczech, Czechosławacji, Austrji, Węgrach i Szwajcarji.

*

† *Moszkowski,* jak donoszą pisma paryskie jednakże rzeczywiście umarł w Paryżu.

*

† *André Caplet.* Prawie nagle w pełnym rozkwicie swego talentu umarł w Paryżu *André Caplet,* znakomity kapelmistrz i kompozytor francuski. Jako kapelmistrz był bardzo ceniony w Niemczech, Anglji i Ameryce. Niezapomniane wrażenie pozostawiło w Paryżu wykonanie *„Le Martyr de Saint Sebastien* „Debyssy'ego pod jego kierunkiem. W ostatniej dobie wybił się bardzo jako kompozytor religijny. Donosiliśmy o wielkiem powodzeniu jakiego zdobyło jego dzieło p. t, *„Zwierciadło Chrystusa"* w Paryżu.

Pisał wysokiej wartości msze, motety sceny religijne i inne drobne utwory. Umarł w 46 roku życia.

Kronika chóralna.

Grudziądz. „Lutnia“ tutejsza wystawiła w Wielkim Tygodniu 6 razy z rzędu „Widma“ St. Moniuszki w Teatrze Miejskim. Śpiewy chórowe i solowe wykonano nader poprawnie, mimo, że całość wystawiona była scenicznie i z pamięci.

Dyrygent „Lutni“ prof. Dawidowicz pracuje usilnie i niezmordowanie nad postawieniem chóru na wysoki stopień kulturalny, czego już w dużej mierze dokonał. Krytyka prasowa kilku pism miejscowych i zamiejscowych jednomyślnie wyraziła się bardzo pochlebnie o wystowionych „Widmach“.

Niestety udział publiczności na przedstawieniach był bardzo mały, tak, że „Lutnia“ mimo swej pracy, trudów i zabiegów wyszła ze znacznym deficytem. W społeczeństwie tutejszem brak jeszcze zrozumienia do pracy twórczej i kulturalnej. Jednakże „Lutnia“ tem się nie zrazi i dalej dążyć będzie do wyżyn artystycznych, bacząc nie na wyniki materjalne, ale przedewszystkiem moralne. *W.*

„Echo“ Krakowskie nadsyła nam w sprawie zajścia z jugosłowiańskim chórem “Obilič„ następujące wyjaśnienie:

„Wobec fałszywych wersji, krążących wśród publiczności krakowskiej, na temat nie wzięcia przez Chór Jugosłowiański, zapowiedzianego udziału w koncercie „Echa“ w dniu 1. bm. czujemy się w obowiązku dać następujące wyjaśnienie:

Z propozycją występu na koncercie „Echa“ zwrócił się przedstawiciel chóru „Obilič“ dnia 31 marca, tuż po przyjeździe do Krakowa. „Echo“ na produkcję „Obiliča“ najchętniej się zgodziło i występ Jugosłowian został publicznie zapowiedziany.

Na koncert „Echa“ mieli goście Jugosłowiańscy zarezerwowaną tylko nieznaczną ilość biletów, jaka jeszcze „Echu“ do dyspozycji pozostała. Reszta zespołu „Obiliča“ miała przyjść do Starego Teatru pod sam koniec koncertu, z przedstawienia „Don Juana“.

Kiedy goście Jugosłowiańscy w czasie produkcji „Echa“ pod Stary Teatr przyjechali, zastali drzwi zamknięte z polecenia p. Bujańskiego P. Bujański zakazał wpuścić Jugosłowian na koncert, motywując tem, że nie mieli wszyscy biletów wstępu na salę, mimo, że wiedział dobrze o ich zamierzonym występie na estradzie koncertowej. Pozostawać im zaś na sali w czasie produkcji „Echa“ na miejscach stojących nie dozwolił, zasłaniając się przepisami policyjno-budowlanemi; przedstawicielom Jugosłowian jako dowód swego zakazu podał zaś, *„niegościnność „Echa“*.

Jugosłowianie rozgoryczeni wyczekiwaniem za drzwiami, wrócili słusznie urażeni do swoich kwater. Powiadomiony zbyt późno o całem zajściu Zarząd „Echa“, udał się bezzwłocznie do kwatery „Obiliča“, wyjaśnił sytuację i prosił gorąco o przybycie na koncert. Jugosłowianie wobec opóźnionej pory, powrotu na koncert odmówili. —

Jasnem więc jest, że powodem jedynego w Polsce nieprzyjemnego dla drogich gości incydentu, było niewłaściwe zachowanie się obecnego dzierzawcy *miejskiej* sali Starego Teatru, który w tym wypadku nadużył swego stanowiska, łamiąc prawo gościnności i rozporządzając się za plecyma „Echa“ salą, przez „Echo“ na koncert wynajętą i opłaconą. —

Ocenę tych niemiłych dla gości, a przykrych dla naszego miasta zajść, pozostawiamy do bezstronnego osądzenia zdrowej opinji.

Zarząd „Echa“

Za zgodność: *Borowicki,* sekretarz,

Wyjątki z głosów prasy lwowskiej o koncercie Krakowskiego „Echa“:

„Słowo Polskie“, Nr. 51 z dnia 21 lutego 1925: Niedzielny koncert „Echa“ krakowskiego, zespołu męskiego, cieszącego się wielkiem uznaniem, nietylko w Polsce, ale i za granicą, zgromadził liczny zastęp miłośników śpiewu chóralnego. Zainteresowanie zebranych wzrastało z każdą chwilą z uwagi na wykonanie i umie-

jętnie ułożony program, na który złożyły się dzieła tylko polskich kompozytorów od najstarszej generacji aż do czasów dzisiejszych.

Koncert rozpoczęto większym utworem Bartłomieja Pękiela muzyka i twórcy wielkiej miary (1650 r.), którym nauka polska dziś dopiero poczęła się interesować (praca ks. H. Feichta.)[1])

Pękiel był kościelnym kompozytorem organistą i kapelmistrzem w katedrze krakowskiej, zczasem został kapelmistrzem dworskim w Warszawie. Był on autorem motetów i mszy, z których jedna była nawet na dwa chóry. Tworzył pod wpływem rzymsko-wenecjańskiej szkoły. Dzięki więc „Echu" krakowskiemu usłyszeliśmy większą kompozycję Pękiela osnutą na tematach kolend staropolskich. Dzieło poważne, znamionujące wiedzę i talent, polifonicznie szeroko pomyślane, pod względem zaś technicznym umiejętnie ujęte i przeprowadzone. Wykonanie świadczyło o pietyzmie i zrozumieniu powagi kościelnego stylu.

Dalej usłyszeliśmy tak lubionych i cenionych autorów jak: Maszyńskiego, Żeleńskiego, Galla, Świerzyńskiego i Niewiadomskiego, wielce oklaskiwane przez publiczność.

Część drugą rozpoczęła bardzo interesująca pod względem faktury oraz inwencji „Nasza Pani" znanego kompozytora dr. Adama Sołtysa, poczem wykonano „Anioł Pański". B. Wolfsthala, zaznajamiając nas z twórczością tego utalentowanego muzyka. Następnie sympatyczna drużyna śpiewacka brawurowo wykonała piękny utwór swego dyrygenta Bolesława Wallek-Walewskiego, publiczność zgotowała gorącą owację.

Z kolei wymienię: Nowowiejskiego „Pieśń górnośląska", — Raczyńskiego „Pieśń ludową krakowską", Lachmana dwie „Pieśni góralskie", z których zwłaszcza druga bardzo zgrabnie na chór opracowana. Zakończeniem interesującego programu był bardzo efektownie zrobiony i doskonale brzmiący krakowiak „Florjańska brama" B. Wallek-Walewskiego. Poczem nastąpiły naddatki z których na czoło wysunęła się piękna, bardzo ładnie i pomysłowo opracowana chóralna kompozycja tegoż autora „Bajka o królewiczu i Kasi" do znanego tekstu L. Rydla. Godnem zaznaczenia było powodzenie jakiem cieszyło się to dzieło, wywołując niemilknące oklaski.

Skończywszy z programem zajmę się osobą samego dyrygenta „Echa" p. Wallek-Walewskiego. Bez przesady przyznać trzeba, że jest on duszą i sercem tego wartościowego zespołu śpiewackiego. Jako kapelmistrz zaprezentował się P. Wallek-Walewski doskonale. Nieznacznemi na pozór ruchami wydobywa z chóru piękne rytmiczne i dynamiczne efekty i odcienie, modulując w tych odcieniach celowo i z całą swobodą. Piano, forte, crescendo, diminuendo i inne charakterystyczne efekty chóralne brzmiały wzorowo. Jako kompozytor p. Wallek-Walewski zasługuje na słowa wielkiego uznania. Autor opery „Dola" wielu instrumentalnych i wokalnych kompozycji, może najbardziej dał się poznać ogółowi jako twórca dzieł chóralnych, opanowując doskonale zarówno technicznie jak i estetycznie ten dział muzyczny. To też wielkie powodzenie jakiem się cieszył p. Wallek-Walewski i jako kompozytor i jako dyrygent było w zupełności zasłużone...

Witold Friemann.

„*Gazeta Poranna*" Nr. 7336 z dnia 18 lutego 1925: Nagłówek „Z cyklu koncertów mistrzowskich", widniejący zazwyczaj na afiszach, które zapowiadają występy wirtuozów urządzane przez imprezę Tuerka, dałby się — jako napis — słusznie zastosować do programu znakomitego Chóru Krakowskiego „Echa". Mistrzem w całem tego słowa znaczeniu nazwać można bowiem dyrygenta Bolesława Wallek-Walewskiego, artystę którego talent, umiejętność kapelmistrzowska i wytrwała praca podniosły ten zespół wokalny do tak wysokiego poziomu i zapewniły jego produkcjom sukcesy — conajmniej w Polsce i w obecnej chwili — prawdopodobnie *hors concours*. Po zespole, który wyszedł zwycięsko z tylu turniejów — że tylko wspomnę pierwsze nagrody zdobyte w Warszawie i Poznaniu, oraz dyplom honorowy z wszechświatowego konkursu w Amsterdamie — spodziewaliśmy się wiele, lecz rezultat artystyczny koncertu niedzielnego przeszedł wszystkie, najśmielsze nawet oczekiwania...

Fr. Neuhauser.

[1]) Patrz artykuł wstępny (przyp. red.)

Wiek Nowy Nr. 7097 z dnia 20 lutego 1925: Niedzielny koncert Krakowskiego „Echa" należał niewątpliwie do najciekawszych audycji, jakie słyszeliśmy w bieżącym sezonie i że można mu przyznać miano „mistrzowskiego" — to rzecz pewna.

...Krakowskie „Echo" jest klasycznym przykładem, co może zdziałać na terenie chóru dyrygent tej miary, co Bolesław Wallek-Walewski, łączący w sobie i specjalne uzdolnienie do dyrygowania zespołem chóralnym i olbrzymią wiedzę (miarę wykon. utworu Pękiela wnikający w ściśle historyczne szczegóły) i czucie takie jakie mieć może dyrygent-kompozytor.

Chór jest niebywale wytrzymały, coby było dowodem umiejętności szanowania głosów. Miarą mógł tu być „Krakowiak" odśpiewany na zakończenie koncertu poruszający się w zawrotnie podnoszących się tonacjach, odśpiewany jednak tak czysto, jakoby ten chór nie śpiewał już uprzednio przez — dwie godziny. I tego można Echistom również pogratulować.

Prof. Lesław Jaworski.

Kurjer Lwowski Nr. 43 z dnia 21 lutego 1925: Koncert „Echa krakowskiego" odniósł pełny sukces. Zasługa to dzielnego zespołu oraz dyrygent Bolesława Wallek-Walewskiego.

Osiągnięta precyzja wykonania, szczególnie pod względem rytmicznym i dynamicznym jest ze wszech miar pochwały godna. Delikatne pianissima, nie mniej dramatyczne, pełne siły, energji epizody, brzmiały imponująco (n. p. w baśni „O Kasi i królewiczu").

...największem powodzeniem cieszyły się łatwo przystępne pieśni ludowe, obfitujące w pomysły realistyczne, niekiedy dowcipne. Śpiewane z humorem i zapałem zyskały szczery aplaus. Niestrudzonemu dyrygentowi, który potrafił wznieść zespół chóralny na tak piękny poziom i utrzymać go tam na stałe, który potrafił wykonaniu nadać piękno artystyczne — należą się najszczersze słowa uznania.

Dr. A. Sołtys.

Chwila Nr. 2129 z dnia 18 lutego 1925: W niedzielę w południe słyszeliśmy poraz pierwszy najlepszą polską drużynę śpiewacką a mianowicie „Echo Krakowskie" pod dyrekcją Bolesława Wallek-Walewskiego.

...Popisy tego chóru noszą na sobie wszelkie cechy prawdziwej sztuki, co jest zaletą spotykaną bardzo rzadko u zespołów amatorskich. Świadczy to o celowej na gruntownej znajomości rzeczy i szczerem zamiłowaniu opartej sumiennej pracy dyrygenta, który zdołał stworzyć drużynę karną i doskonale ześpiewaną, posiadającą piękne i dobrze dobrane głosy.

...Chór i jego dyrygenta przyjmowano wprost owacyjnie a oklaskom i „wywoływaniem" nie było końca. *Alfred Plohn*

Koncerty „Echa" w Krakowie i na Górnym Śląku (Królewska Huta), cieszyły się również ogromnem powodzeniem.

* * *

Południowo-czeski chór nauczycielski wywołał swym występem w Berlinie wielką sensację. Krytyka porównuje ich z chórem kozaków dońskich, przyznając czechom jednakże znaczną wyższość pod względem artyzmu.

La chorale Francaise w Paryżu wystawiła „Fausta" Schumanna w całości. *Albert Doyen* wykonał „Potępienie Fausta" Berlioza.

Choeur Mixte de Paris wykonał „Requiem" Fauré'ego i brał udział w IX symfonji Beethovena. Pozatem chór ten dał koncert a capella z utworów Vittorii Jannequina Mouton'a Lassusa i Ravela. Chór ten dzisiaj należy podobno do najlepszych w Europie.

Berlińska „Singakademie" (Georg Schumann) wykonała na trzecim koncercie abonamentowym „Missa Solemnis" Beethovena a na jesień b. r. zamierza wykonać „Requiem" Berlioza.

Kittelscher Chor (Berlin) wykonał „Requiem" Mozarta i Klosego „Wallfahrt nach Kevlaar". Dyr. *Bruno Kittel.*

Berliński „Sängerverein" urządził ubiegłej zimy cztery koncerty chóralne z utworów, nadesłanych na konkurs, przez to towarzystwo rozpisany. Pierwszą nagrodę otrzymał *Eduard Behm* za utwór *„Im Sturm"*. Dyrygentem tego chóru jest Max Eschke.

Volks-Singakademie z Mannheimu koncertowała z wielkiem powodzeniem dwa razy w Kolonji, wykonując oratorjum Brucha „Odysseus", początkowy chór z „Johannes-Passion" Bacha i chór z IX symf. Beethovena. Wystąpiła następnie z koncertem a capella w Karlsruhe; koncert miał wielkie powodzenie. Chór składa się z 500 śpiewaków, dyryguje *Arnold Schattschneider.*

Jubileusz wrocławskiej „Singakademie" założonej 17 maja 1825 roku przez Moseviusa, odbył się bardzo uroczyście. Urządzono dwa koncerty, z których pierwszy odbył się 16 maja — wykonano *„Missa solemnis"* Beethovena, drugi 18 maja — wykonano kantatę romantyczną Pfitznera p. t. *„Von deutscher Seele".* Dyrygował koncertami *Georg Dohrn.*

Oratorjum Hegera „Friedenslied" wystawiono w Monachium pod dyr. kompozytora. Jest to nowe dzieło, osnute na przeżytych wrażeniach wojennych, wymagające ogromnego aparatu wykonawczego. Koncert miał wielkie powodzenie. — Autor dzieła jest znanym w Monachjum kapelmistrzem i dyr. „Lehrergesangvereinu". Obecnie przenosi się do Wiednia.

NOWE WYDAWNICTWA.

NUTY.

Stanisław Lipski: Pieśni podhalańskie i Pieśni ludowe. Kraków 1924.

Dwa zeszyty melodji ludowych, opracowanych na chór męski przez p. Lipskiego nie wnoszą w tę dziedzinę żadnej nowej ani lepszej myśli. Są to poprawne harmonizowania dobrze brzmiące i stosunkowo łatwe. Polskiego w nich w każdym razie nic niema. Dla swej łatwości i krótkości znajdą prawdopodobnie duże zastosowanie w chórach.

Stanisław Lipski: Pięć pieśni (Fünf Gesänge) op. 13. Stuttgart 1923.

Są to poważne utwory o niebanalnej inwencji, dobrej formie i technice. Język muzyczny nie wyszukany, ale dobrze opracowany, przesiąknięty naogół zmysłowem zabarwieniem, dosyć jasno wyraża nastrój tekstu. Partje wokalne śmiałe, ale napisane ze znajomością rzeczy.

Stanisław Kazuro: Polska pieśń ludowa, zeszyty VI, VII, VIII i IX. Warszawa, Gebethner i Wolff.

Dalszy ciąg opracowań pieśni ludowej na chór mieszany w przystępnej pod każdym względem szacie, lecz o charakterze coraz to szlachetniejszym i głębiej przemyślanym. Forma, jeno szkoda że zgoła przypadkowa. Po opracowaniu takiej ilości pieśni, w formie najprostszej i zupełnie popularnej powinienby autor pomyśleć o nadaniu nowym pieśniom jakiejś wyraźniejszej i staranniejszej formy. Króciutkich pieśni ludowych mamy już bez liku, szkiców przygotowaliśmy już poddostatkiem — postarajmy się o jakąś syntezę, o jakąś twórczość na tym tle. Poszukajmy nowego wyrazu w formie oczywiście nie potpourri ani wiązanek—przekładańców, lecz w formie samoistnej, opartej na zgóry przemyślanem założeniu konstrukcyjnym. W tym kierunku teraz już świadomie pracować należy. P. Kazuro ze swym niesłabnącym zapałem w sprawach ludowości muzycznej, powinienby może pierwszy dać przykład i kierunek.

Piotr Maszyński: Lirnik tom III, zeszyt 1 i 2. Warszawa, Gebethner i Wolff.

Dwa bardze pożyteczne dla chórów mieszanych zbiorki. W pierwszym mamy osiem pieśni różnych autorów, w drugim szereg melodji Moniuszki w układzie na chór mieszany. Z pierwszego zeszytu wyróżnia się swą szlachetną prostotą i dobrem brzmieniem „Hymn Marjański" Maszyńskiego. Gorczyckiego „Gaude Mater" w układzie na chór mieszany jest bardzo potrzebne. Niestety ten układ który podaje autor, odbiega tak dalece od świetnego układu na chór męski, z którego podany w zbiorku ma być przerobiony, że właściwie jest on nowem opracowaniem tej samej melodji. Przy przekładaniu z męskiego chóru na mieszany musi oczywiście uledz zmianie prowadzenie głosów, ale niekoniecznie harmonja. Chyba, że Szanowny Autor nie liczył się wcale z rozpowszechnioną wersją harmonijną tej pieśni.

Pozatem znajduje się w tym zeszycie „Lirnik" Moniuszki w bardzo dobrym układzie, „Moc zwycięzka" Górskiego K., „Krakowiak" Zarzy-

ckiego i bardzo problematyczny twór p. t. „Rusałka“, którego melodja wzięta z ballady f dur Chopina, opatrzona przez p. Rzepkę w jakowąś poezję i harmonję, co razem ma stanowić pieśń do śpiewu na chór mieszany; lepiej tego jednakże nie śpiewać. „Kołysanka“ Hermana jest jakiemś nieporozumieniem i umieszczona widocznie dla zapełnienia miejsca.

W zeszycie moniuszkowskim znajdujemy „Pieśń żeglarzy“, ślicznego „Kozaczka“, „Pieśń cyganów“, Nawróconą“ i bardzo wdzięczne do śpiewania „Dwie zorze“.

Juljusz Wertheim: 2 zeszyty pieśni na głos solowy z fort. op. 16. Gebethner i Wolff, Warszawa.

Pieśni te proste i dosyć szczere w wyrazie, odznaczają się melodyjnością i przejrzystością faktury. Niebogata literatura pieśniarska w Polsce przyjmie je chętnie do swego szeregu, pisane są bowiem do tekstów polskich i nadają się do wykonywania na estradzie.

V. Rihovsky: Křižova cesta (Droga krzyżowa) op. 85. Praga M. Urbanek.

Czternaście niedługich utworów na żeński chór sola i organy znakomitego czeskiego kompozytora kościelnego zasługują w zupełności na zapoznanie się z niemi i rozpowszechnianie. Są to bowiem utwory o czystem i wzniosłem natchnieniu, pisane w szlachetnym stylu, dostępne jednak w swej fakturze przeciętnym zespołom. 3 głosowe chóry żeńskie nie są trudne do wykonania a podtrzymywane przez organy, w których partji jest zawarta cała bogata treść muzyczna, mają pewny fundament, wskutek czego nawet słabsze chóry mogą te utwory wykonywać.

Wacław Lachman: Dwie dole, pieśń na chór męski à capella, Warszawa, Stow. Prac. Księgarskich.

Jest to poemat chóralny o rozległej skali nastroju i wyrazu, napisany z umiejętnością, ale bez wyższego polotu. Za często powtarzają się konwencjonalne, ubite i czcze w wyrazie, zwroty i kadencje. Liryczny tekst Konopnickiej nie lubi pustej frazy muzycznej luźno związanej z wyrazem słowa. Widać z różnych podziałów, że autor starał się oddać w muzyce nastrój poszczególnych ustępów wiersza, są to jednakże efekty czysto zewnętrzne sprowadzające się do ogólnikowego wyrazu smutku, grozy, czy wojowniczej postawy, uskutecznione za pomocą stereotypowych środków harmonicznych i rytmicznych. Rzuca się jednak w oczy wielka znajomość chóru męskiego i umiejętność wydobywania zeń doskonałych efektów. To też utwór ten w wykonaniu będzie brzmiał znakomicie i może zrobić duże wrażenie. Jest on jednakże duży, forsowny i trudny, tak że nie wiele chórów może sobie pozwolić na jego wykonanie.

KSIĄŻKI.

Tadeusz Joteyko: Problemat nauczania muzyki w szkołach ogólnokształcących. Warszawa, Gebethner Wolff.

Kwestja racjonalnego rozwiązania problemu nauki muzyki w szkołach ogólnokształcących zajmuję szłusznie w chwili obecnej szereg poważnych umysłów, pracujących w tej dziedzinie. Owocem tego zastanawiania się, są pojawiające się od czasu do czasu książeczki czy broszury z zawartemi w nich często bardzo ciekawemi uwagami, doświadczeniami i planami na ten temat na przyszłość. W książeczce p. Joteyki znajdujemy cały szereg ciekawych i słusznych uwag na temat ogólnego wychowania muzycznego młodzieży w związku z potrzebą podniesienia ogólnego stanu kultury estetycznej u nas, co znów w wysokim stopniu wpływa na poziom etyczny narodu. Słuszny nacisk kładzie p. Joteyko nato, że szkoła ogólnokształcąca nie powinna się zajmować nauką na instrumentach, doskonaleniem w jednym kierunku, czy nauką niepotrzebnej zupełnie teorji, a powinna jaknajszerzej i najracjonalnej rozwijać zamiłowanie do muzyki i stwarzać *dobrych odbiorców,* a *nie kiepskich podawców.* Broszurka znów *pp. Baranowskiej-Borowej i Wierzbińskiej* p. t. „Metodyka nauczania śpiewu w szkołach ogólnokształcących podaje już prawie cały system takiej nauki. Jest w tej metodyce dużo bardzo pożytecznych wskazówek, jednakże jest to kwestja zbyt poważna i w Polsce zbyt młoda żeby można było mówić już o doskonałem i nieomylnym systemie. Pole do badań i doświadczeń otwarte i prawdopodobnie spotkamy się jeszcze z niejedną ciekawą i dobrą myślą w tym kierunku. *sw.*

Kurs wakacyjny dla nauczycieli śpiewu w szkołach średnich.

Ministerstwo W. R. i O. P. urządza w tym roku dokształcający kurs wakacyjny dla nauczycieli śpiewu i muzyki w szkołach średnich (gimnazja, licea, seminarja nauczycielskie). który się w lipcu odbędzie w Krzemieńcu. Kierownictwo kursu powierzyło Ministerstwo prof. Wacławowi Piotrowskiemu z Poznania. Zgłoszenia na kurs należy skierować pod adresem: Ministerstwo W. R. i O. P. Wydział Programowy, Warszawa, Bagatela 12.

PISMA.

Muzyka. Warszawa Nr. 3. *Rilke*: Muzyka (wiersz). *Karol Szymanowski*: Maurice Ravel (z powodu 50-lecia). *Maurice Ravel:* O muzyce chopinowskiej. *Simon H.*: Filozofja muzyki Hoene-Wrońskiego. *Weingartner F.*: O sztuce kapelmistrzowskiej. *Niewiadomski St.*: Stanisław Moniuszko (dokończ.) Nekrologi. Impresje. Sprawozdania. Trybuna artystów (Różycki o „Casanowie“) i drobne wiad.

Muzyka i śpiew. Kraków, maj. *H. P.*: Czy nasza muzyka jest czynnikiem kulturalnym. —: Fryderyk Chopin (dok.) *Gralski*: Bilans teraźniejszej muzykalności. *Katik W.*: Dzieło Bedricha Smetany za granicą (tłom. z czeskiego). Teksty i muzyka psalmów XLI i XLII Gomółki (oprac. Reiss).

Miesięcznik dla organistów. Poznań, kwiecień. Organ zawodowy dla organistów archidjec. gnieźnieńsko-pozn. Redagowany niestety bardzo kiepską polszczyzną.

Warszawianka Nr. 117. *St. Niewiadomski*: O Muzykę polską. Artykuł, zmierzający do wysnucia wniosków z opadającej już szczęśliwie fali polemicznej, która zachłysnęła na jakiś czas warszawski świat muzyczny.

ERRATA.

W Nr. 9 przy korespondencji z Krakowa opuszczony został podpis: *Dr. Melanja Grawczyńska.*

Zjednoczenie polskich Związków Śpiewaczych.

(Pod tą rubryką umieszczamy wiadomości z działalności Związków i Kół śpiewaczych. Komunikaty należy nadesłać pod adresem „Przeglądu Muzycznego“ do biura Związku Wielkopolskiego, Poznań ul. Półwiejska 35.

Redakcja.

Związkowy Zjazd Śpiewaczy Związku Górnośląskiego.

odbędzie się w dniach 28 i 29 czerwca b. r. w Katowicach.

ZWIĄZEK WIELKOPOLSKI.

Z biura Związku!

Szanownym Drużynom zwracamy uwagę, że dotąd tylko 24 koła. zapł. składkę za rok 1925. Wedle regulaminu Koło zalegające ze składką lub abonamentem nie ma prawa głosu — i nie może być dopuszczone do popisów na Zjeździe. W obec ogromnych zaległości i jeszcze większych zobowiązań — wymagać musimy bezwzględnego poszanowania własnych uchwał.

W tych dniach każde Koło odebrało — lub odbierze rachunek (wyciąg) zaległości. *B.*

Nasze Zjazdy!

Pierwszy tegoroczny Zjazd okręgowy odbył się 17-go maja w Ostrzeszowie, z udziałem wszystkich do okręgu należących Kół. Pogoda dopisała, organizacja sprawna — udział publiczności liczny — miasto pięknie udekorowane.

Wynik popisów:

Chór męski:		Chór mieszany:	
Kępno	70 punkt.	Kępno	75 punkt.
Ostrzeszów-Dzwon	63 „	Wieruszów	60 „
Wieruszów	55 „	Grabów	53 „
Ostrzeszów Mon	50 „	Bukownica	51 „
Mąkoszyce	48 „	Ostrzeszów Mon	50 „
Bukowica	47 „	Doruchów	49 „
Grabów	43 „		

Chóry ogólne: Chóry niezgrane i mało czucia. Oprócz powyżej wymienionych Kół występował z dobrym popisem chór seminaryjny.

Jury:

Z Zarządu Głównego T. K Bartkiewicz
J. Kaczmarek wpr. J. Rozmarynowski.

Dalsze Zjazdy odbędą się.

Czerwiec	21 —	Okręg	2-gi w Kostrzynie
„	„ —	„	12-ty w Rydzynie
„	28 —	„	13-ty w Buku
Lipiec	5 —	„	6-ty w Raszkowie
„	„ —	„	9-ty w Dubinie
„	„ —	„	8-my w Dobrzycy
„	„ —	„	15-ty w Wronkach
„	„ —	„	19-ty w Gniewkowie
„	„ —	„	21-go w Bydgoszczy
„	12 —	„	5-ty w Stawoszewie
„	„ —	„	14-ty w Międzychodzie
„	„ —	„	18-ty w Mogilnie
Sierpień	2 —	„	10-ty w Jaraczewie
„	„ —	„	20-ty w Nakle
„	9 —	„	3-ci w Witkowie
„	„ —	„	4-ty w Środzie
„	„ —	„	17-ty w Janówcu
„	16 —	„	16-ty w Chodzieży
„	„ —	„	11-ty w Czempiniu
Listopad	8 —	„	1-wszy w Poznaniu

Szanowne Zarządy okręgowe zechcą zawczasu podać 2 członków Jury — podać budżet. Do Jury może należeć dyrygent z innego Okręgu lub fachowy (zawodowy) muzyk.

Premje Związkowe upadają; o ile Zarząd okręgowy zamierza wydać premje — zaleca się w pierw porozumienie z Zarządem Gł. *B.*

Z kasy związkowej!

Wstępne zapł.: Chopin Nowy Tomyśl.

Składkę za rok 1925: Poznań-Harmonja II kwartał 20 zł Kórnik 1/2 roku 21,50 zł. Mogilno — Chór męski 1/2 r. 6 zł,

Z życia Kół!

Zarząd Okręgu XVI-go tworzą d. d. Radca Dr. Wysocki Rogoźno pr., Behrendt Chodzież wicpr. Mikołajczak (sekr) Hannig (dyr) Sztuba (skarbnik) — Rogoźno. Neyhmann z Lubasza, Sujak z Ludom i Kłos z Budzynia radni.

Niszczewice (Okręg 19-ty) Piękną uroczystość obchodziło koło nasze 17 b. m. a mianowicie 15-tą rocznicę istnienia i poświęcenie sztandaru przy licznym udziale publiczności i bratnich Kół z Tuczna i Jakic. Zarząd Gł. zastęp. P. Piotrowski z Poznania który też przewodniczył uroczystemu zebraniu składając życzenie dalszej owocnej i wytrwały pracy. Druhowi dyrygentowi Dykiertowi wręczono popiersie Moniuszki i piękną batutę jako wyraz wdzięczności drużyny za bezinteresowną pracę około rozwoju Koła. *Szczęść Boże na dal.*

Wyrzysk. 7 czerwca b. r. urządza tutejsza „Halka“ poświęcenie sztandaru. Halka jako prawdziwa placówka polskości na kresach woj. Poznańskiego zasługuje na szczere poparcie — to też spodziewać się należy, że bratnie Koła i szersza publiczność licznem udziałem poprą szlachetne usiłowania Koła.

Z POMORSKIEGO ZWIĄZKU!

Zjazdy Okręgowe odbędą się: 7 czerwca Okręgu Nadwiślańskiego w Włocławku, 28 czerwca Okręgu Kaszubskiego w Gdyni. 5 lipca Okr. Tczewsko Starogardzki w Starogardzie, 13 września Okr. Gdańskiego w Gdańsku.

Chylonia (Pomorze). Koło nasze „Harfa" dzięki wytrwałej pracy dyrygenta druha Babińskiego rozwija się bardzo pomyślnie. Członków czynnych jest 36. Duch jak najlepszy!

Koło abonuje 10 egz. „Przeglądu". Aby przykład ten pociągnął te Koła za sobą — dla których 2 egzempl. to za wielki wydatek...

Starogard. Lutnia tutejsza w dowód uznania zasług około pracy narodowej otrzymała medal 3-go maja.

Podgórz -- Toruń. Dzielnego dyrygenta i muzyka poszukuje Koło Śpiew. „Halka" Podgórz—Toruń. P. p. Dyrygenci-Nauczyciele, którzyby zechcieli objąć to stanowisko mogą liczyć na przesiedlenie przez Kuratorjum szkolne.

Zgłoszenia uprasza się nadesłać do Zarządu Koła Śpiewu „Halka" Podgórz — Toruń.

Za Zarząd —Joeck, prezes.

Związek Małopolski.

Czerdziestolecie „Chóru Akademickiego" w Krakowie 1885—1925.

(Odezwa.)

Pieśń polska, Pieśń nadziei i wiary krzepiła polską młodzież w mrokach niewoli, w przedświtach swobody; Ona zagrzewała do czynu: Nią witała młodzież odzyskaną cudem wolność Ojczyzny.

Ta Pieśń skuła nierozerwalnym łańcuchem serca i dusze dwóch ostatnich pokoleń, tego, które dziś schodzi już z pola, i tego, które naszą teraźniejszość i przyszłość buduje.

Uczcić ją chcemy, póki jeszcze oba pokolenia mogą sobie spojrzeć w oczy i w dłoń przed wiecznem rostaniem uścisnąć. Niech zabrzmi Ona wspólnie z naszych piersi, nam starym złocąc zachód życia wspomnieniem lat młodych, nam młodym na pobudkę do pracy, do dzieła. Niech Pieśń ta raz jeszcze powiąże żywą przeszłość z żywą przyszłością i będzie arką przymierza między dawnemi a nowemi laty. Niech zaświadczy, że, jakiekolwiek byłyby pozory, tleje w nas wszystkich ten sam zawsze żar, że łączy nas wierna cześć i zgodna służba wspólnym zawsze i nieprzeżytym ideałom. Niechaj ten hołd dla pieśni polskiej będzie świętym i znakiem braterskiego koleżeństwa ojców i synów jednej ziemi.

Czterdziesta rocznica zawiązania Krakowskiego Chóru Akademickiego niech będzie zarazem hołdem dla tej dostojnej „Alma Mater", pod której skrzydłami wychowaliśmy się i której zawdzięczamy, że hasła naszej młodości nie były i nie będą czczym dźwiękiem.

Wszystkich, którym są one drogie, wszystkich, którzy niemi żyli i żyją, na hasło nasze zwołujemy, wzywamy i oczekujemy.

Za Wydział Towarzystwa — J. Wróblewski

N. B .Uroczystość odbędzie się 6 i 7 czerwca br. Program podamy osobno.

Uprasza się byłych członków T-wa o jak najrychlejsze nadsyłanie zgłoszeń, uczestnictwa pod adresem „Chór Akademicki", Kraków, ul. Jabłonowskich 12.

PROTEST!

Umiejętna, zręczna polityka Niemców zdąża do rewizji naszych granic Zachodnich. Stanowisko polskich ciał samorządowych, organizacji społecznych i zawodowych, partji politycznych i prasy jest jednolite jak wykazała konferencja porozumiewawcza zwołana z inicjatywy Związku Obrony Kresów Zachodnich w dniu 19. 3. 25. r. Powzięta rezolucja domaga się zbiorowego piśmiennego protestu. Do podpisania protestu wezwano wszystkie organizacje. Koła Śpiewackie nie wyłącza się od dania swego podpisu.

Upraszamy więc uprzejmie o łaskawe równobrzmiące podpisanie i zwrócenie nam załączonych 3. protestów. Sprawę prosimy uważać za b. pilną i bardzo ważną.

Protesty prosimy zwracać wprost do biura Związku Kół Śpiewackich Poznań Półwiejska 35 lub do Dyrekcji Związku Obrony Kresów Zachodnich Poznań — Fredry 7.

Za Redakcję i Administrację: K. T. Barwicki, Poznań, Półwiejska 35. — Odbito w drukarni Sp. Akc. „OSTOJA" w Poznaniu